

Verschiedenartigen (*concordia discors*) und literarische Formexperimente mit mehrstimmigen Narrationslinien (→ POLYPHONIE) verstehen, auf die sich auch das politische Konzept eines kontrapunktischen Lesens berufen kann. Mit ein-sinnigen entwicklungsgeschichtlichen Vorstellungen ästhetischen ‚Fortschritts‘ sind die alte und moderne Konjunktur des Kontrapunkts sowie seine paradoxe Verbindung sakraler und mathematischer, formstrenger und improvisatorischer Züge kaum zu vereinbaren. (Alexander Honold → III.20 HONOLD)

Laokoon-Debatte/Paragone – Mit Paragone (ital. ‚Vergleich‘) bzw. Laokoon-Debatte bezeichnet man den Diskurs um den Wettstreit und die Vergleichbarkeit der ‚schönen Künste‘. Klassischerweise werden dabei deren spezifische Darstellungsleistungen in ein Konkurrenzverhältnis gebracht und im Hinblick auf ihre Anschaulichkeit (*enargeia*) gegeneinander ausgespielt.

Zielscheibe von G. E. Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) ist die *Ut-pictura-poesis-Tradition* – benannt nach einer Formulierung aus Horaz’ *Ars poetica* –, welche Lessing auf den Simonides von Keos zugeschriebenen Ausspruch zurückführt, wonach die Malerei stumme Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei sei. An Vordenker wie Diderot, Dubos, Mendelssohn und Harris anknüpfend, arbeitet Lessing an einer zeichen- bzw. medien-theoretisch fundierten Differenzierung von Malerei und Poesie, wobei er sich insbesondere gegen die ‚Schilderungssucht‘ der Dichtung wendet, wie sie aus deren generalisierendem Selbstverständnis resultiert. Die Klagen über die systematische Lücke, welche Lessing im Hinblick auf die Frage nach den Grenzen zwischen Musik und Dichtung (bzw. Malerei) hinterlassen hat, finden sich prominent an jenen Orten, wo über die Hierarchie unter den textuellen und musikalischen Bestandteilen in Mischgattungen wie Oper oder Melodram (→ II.2.1 STOLLBERG; III.6 JAHN) räsoniert wird, so z. B. in den *Paragone*-Prologen der Barockoper. Eine Fortsetzung der von Lessing wirkungsvoll wiederbelebten Reflexionen findet sich in den sogenannten ‚Interart Studies‘ bzw. in der jüngeren Intermedialitätsforschung, welche vermehrt moderne semiotische Ansätze für die Bestimmung und Differenzierung der Künste in ihrer schwer zu definierenden Medialität fruchtbar zu machen sucht. (Sina Dell’Anno)

Lärm – Lärm ist ein Sammelbegriff für akustische Sensationen am oberen Grenzwert organisch verträglicher Wahrnehmungsintensität. Lärm umfasst Phänomene, welche geeignet sind, sowohl durch die schiere Schallstärke wie auch durch die Zusammensetzung oder Wirkungsweise des akustischen Reizes eine unangenehme oder sogar schmerzhaft wirkende Wirkung hervorzurufen. Lärm gilt in der gegenwärtigen ökologischen Debatte als krankmachende Form der lebenswelt-

lichen Belastung durch zivilisatorische Folgeerscheinungen („Lärmschutz“) und rechnet insofern eher unter die ‚an-ästhetischen‘ Phänomene.

Gleichwohl ist Lärm ein nicht wegzudenkender Bestandteil der musikalischen und literarischen Kulturgeschichte. In humoristischer Pointierung setzt Wilhelm Busch die musikalische Betätigung schlechthin, statt sie als künstlerische Hervorbringung zu goutieren, mit einer Lärmbelästigung gleich, in dem geflügelten Wort: „Musik wird oft nicht schön gefunden, / Weil sie stets mit Geräusch verbunden.“ (W. Busch: *Der Maulwurf*, 1872). Literatur und Musik unterscheiden sich bezüglich des Phänomens Lärm landläufig durch das auf ungestörte Ruhe pochende Arbeits- und Rezeptionsmodell des stillen Schreibens und Lesens, während die Komponenten musikalischer Kommunikation hingegen im manifesten akustischen Ereignis (dem erklingenden → KLANG, dem ertönden Geräusch) ihren eigentlichen Existenzmodus haben. Zu unterscheiden ist Lärm von älteren Begriffen und Bezeichnungen für ungeordnete, naturwüchsige akustische Wucht (Brausen, Pfeifen, Rauschen), und zwar durch die kulturelle, soziale und technische Herkunft des jeweiligen Schallandrangs (es gibt keinen ‚Naturlärm‘) sowie durch die (spezifisch moderne) semantische Interaktion des Rezeptionsphänomens mit den abjekten Vorstellungsbereichen des Schmutzes, des Abfalls, der akustischen Gewalt sowie dem negativ-ästhetischen Phänomencluster des Hässlichen.

Im Altertum (Posaunen von Jericho) und in der Vormoderne sind Phänomene und Schauplätze musikalisch induzierten Lärms hauptsächlich im Anwendungsbereich des Kriegs- und Schlachtenlärms notorisch. Die wirkungsorientierte Spezifizierung des Phänomens ‚Lärm‘ ist eine Errungenschaft der ästhetischen Reflexionen des 18. Jahrhunderts. In der Literatur wird die Aussendung respektive Eindämmung des Lärms vielfach zum Anlass kritischer, teils misanthropischer, teils humoristisch-parodistischer Situationsbeschreibungen und Verhaltensmuster. In Jean Pauls Roman *Siebenkäs* (1796/97) vergällen dem gleichnamigen Armenadvokaten zu Kuhschnappel vielerlei Geräuschemissionen des häuslichen Wirtschaftens die Muße seines Ehestandes. Schuld an den Störungen hat seine Ehefrau Lenette, die als „lebendige Waschmaschine und Fegemühle“ apostrophiert wird. Doch bereitet die ausführliche Schilderung der alltäglichen Lärmquellen desto größeres Lesevergnügen, je intensiver deren schädliche, nervenzerüttende Wirkung auf den zum „Lärm-Abpasser“ mutierten Firmin Siebenkäs sich ausnimmt (*Siebenkäs*, 5. Kapitel). Der Dichter karikiert in diesem Zwist selbstironisch die legendäre Lärmempfindlichkeit geistig schaffender Schriftsteller, die in der bekannten Störungssphobie Marcel Prousts oder auch in Franz Kafkas Klage über die Familienwohnung als „Hauptquartier des Lärms“ zu geradezu paranoiden Szenarien sich auswächst.

Eine dezidierte musikalische Innovationsqualität wird dem artistisch hervorgebrachten Lärm in der vor allem durch den Futuristen Luigi Russolo (*L'arte dei rumori*, 1913) vertretenen künstlerischen Richtung des ‚Bruitismus‘ zuerkannt, wobei Russolo Gewalttätigkeit der urbanen und industriellen Lärmemissionen aus künstlerisch-rebellischen Motiven erklärtermaßen affirmiert. John Cage (*Silence. Lectures and Writing*, 1973, 3) hingegen gibt zu bedenken, dass die diversen Geräuschquellen des modernen Großstadtlebens nur so lange als Lärm erscheinen, bis man ihnen aktive Aufmerksamkeit zuwendet und dadurch ihre intrinsische Schönheit zu entdecken lernt. Für die musikgeschichtliche Einordnung zahlreicher klanglicher Innovationen des 20. Jahrhunderts (betreffend Dissonanzeffekte, Klangfarbe, Lautstärke und Rhythmus) bildet die (Ab-)Qualifizierung als ‚Lärm‘ einen stets mitlaufenden, geschmacksbildenden Grenzwert (vgl. Alex Ross: *The rest is noise*, 2007), während er für die noch junge Disziplin der Sound Studies zu einem zentralen Terminus avancierte (vgl. III.19 SCHWEIGHAUSER). (Alexander Honold)

Leitmotiv – Obwohl bei seiner mutmaßlich ersten Verwendung 1860 durch den Musikhistoriker August Wilhelm Ambros und noch in den Jahren danach keineswegs exklusiv auf Richard Wagner bezogen, wurde der Begriff alsbald für dessen Schaffen reklamiert und monopolisiert. Wagner selbst gebrauchte den Terminus in seinen Schriften nur ein einziges Mal, und zwar in Anführungszeichen, d. h. bereits als Reaktion auf die um ihn herum sich formierende Apologetik und deren Ansinnen, mit regelrechten ‚Leitmotivführern‘ die Semantik der Musikdramen für das breite Publikum aufzuschlüsseln – ein Verfahren der sprachlichen Festlegung und fixierten Bedeutungszuweisung, das die flexiblen Klanggebilde zu tönenden Signifikanten erstarren ließ und an dem sich nicht zuletzt das Klischee der tautologischen Verdopplung des Handlungsverlaufs durch wiederkehrende „Bildchen“ (Adorno) oder „Visitenkarten“ (Debussy) entzündete (→ INTERPRETATION). In Wagners Theorie selbst ist dagegen von „Gefühlswegweisern“ und „melodischen Momenten“ die Rede, die sich in Anlehnung an die „Einheit des Symphoniesatzes“ zu einem das ganze Drama umspannenden „Gewebe von Grundthemen“ entfalten. Gemeint ist damit zweierlei: einerseits die von der Leitmotivtechnik ermöglichte und getragene Strategie einer musikalisch-dramatischen Formgebung, die sich nicht mehr auf die prädisponierte Architektur einer Nummernfolge nach dem Modell der traditionellen Oper stützen muss und – zumindest idealiter – alle unverbindlichen Begleitfloskeln aus der ‚Orchestermelodie‘ tilgt; andererseits jener durch vielfältige Verknüpfung, Ableitung und Kombination der Motive erreichte „Beziehungszauber“, den Thomas Mann an Wagner rühmte und laut eigener Aussage in der latent musikalischen Konfiguration seiner Romane nachzubilden suchte (wie er umgekehrt gerade dem *Ring des Nibelungen*